

**„Warum bleiben wir eigentlich nicht immer hier?“  
Schweden als Projektionsraum für  
deutsche Sehnsüchte in Kurt Tucholskys *Schloß  
Gripsholm* und seinen beiden Verfilmungen.**

*Von Claudia Gremler (Birmingham)*

Kurt Tucholskys 1931 veröffentlichte Erzählung *Schloß Gripsholm* war ein großer Erfolg beim Publikum und erfreut sich bis heute hoher Beliebtheit, wie die Vielzahl der zurzeit erhältlichen Ausgaben<sup>1</sup> und die Entstehung zweier Verfilmungen deutlich belegen.<sup>2</sup>

Angesichts dieser eindrucksvollen Rezeption erstaunt es nicht, dass für deutsche Skandinavienreisende das in der Nähe von Stockholm gelegene Schloss Gripsholm zu einem beliebten Touristenziel geworden ist, das man aufsucht, „nicht etwa um schwedische Geschichte zu studieren, sondern einzig und allein, um den Schauplatz der ‚berühmtesten deutschen Sommergeschichte‘ kennen zu lernen“,<sup>3</sup> wie nicht nur Lisa Mathias, das biographische Vorbild für Tucholskys weibliche Hauptfigur Lydia, mit leichtem Stolz bemerkte. Auch die Merian-Homepage weist darauf hin, dass deutsche Touristen bis heute primär auf Tucholskys Spuren nach Gripsholm reisen,<sup>4</sup> was belegt, dass das Buch für die deutschen populärkulturellen Vorstellungen von Schweden einen Kerntext darstellt. Zugleich zeigt sich, dass offenbar einerseits Besucher meinen, in Schweden Tucholsky näher kommen zu können und andererseits Leser durch die Tucholsky-Lektüre Schweden zu erleben glauben.

Tucholsky selbst, der zur Entstehungszeit von *Schloß Gripsholm* bereits dauerhaft in Schweden lebte, strebte es sicher nicht an, in seiner Erzählung neue Einblicke in das Wesen des nordischen Landes zu vermitteln oder – ganz anders als in seinen politischen Texten – den vorgefassten Meinungen und Einschätzungen seines Publikums entgegenzutreten. Vielmehr passt sich das weitgehend positive, heiter-beschauliche Bild von Schweden, das er in diesem kleinen Auftragswerk<sup>5</sup> entwarf, klar in die seinerzeit kursierenden Skandinavienstereotype ein – wobei

hervorgehoben werden sollte, dass es sich bei diesen Nordlandvisionen keineswegs nur um Hetero-, sondern durchaus auch um Autostereotype handelt,<sup>6</sup> denn in einigen Punkten deckte sich die idealisierende Vorstellung, die viele Deutsche von Schweden hatten, mit dem Bild, welches das nordische Land selbst von sich vermitteln wollte.<sup>7</sup>

Dass Tucholsky in seiner Darstellung auf tradierte Skandinavienvorstellungen zurückgreifen konnte und das auch tat, bedeutet andererseits jedoch keineswegs, dass eine Analyse der Art und Weise, in der er Schweden als zeit- und raumentrückte Ferienidylle porträtierte, im Wiedererkennen und Abhaken altbekannter Klischees verharren muss. Vielmehr lässt sich sowohl anhand von Tucholskys Text als auch bei Betrachtung der beiden Verfilmungen erkennen, wie eng das zu beobachtende Skandinavienbild und die Rolle, die Schweden als Imaginationsraum in allen drei Werken einnimmt, mit dem jeweiligen soziopolitischen Zeit- hintergrund verzahnt ist und dementsprechend funktionalisiert wird. Auf diese enge Verbindung von räumlicher und zeitlicher Dimension lässt sich der Bachtinsche Begriff „Chronotopos“ anwenden<sup>8</sup> und es ist dementsprechend vorgeschlagen worden, „raumzeitliche Manifestationen des Nordens“ als Chronotopoi zu betrachten, „in denen ein Territorium zu einer unverwechselbaren Zeit konkrete Gestalt gewinnt“.<sup>9</sup>

Insgesamt versprechen interdisziplinäre Ansätze der Raumtheorie, die im Rahmen des so genannten *spatial turn* zunehmend in der Literatur- und Kulturwissenschaft an Bedeutung gewinnen, Erkenntnisgewinn auch für die Analyse der sogenannten *imaginatio borealis*, der Untersuchung des Nordens als Imaginationsraum.<sup>10</sup> Bevor genauer betrachtet werden kann, wie sich in *Schloß Gripsholm* diese unterschiedlichen Ausprägungen der Raumsemantik des Nordens im Allgemeinen und Schwedens im Besonderen manifestieren, muss auf die lange Tradition einer funktionalisierten Wahrnehmung der nördlichen Nachbarländer aus deutscher Perspektive hingewiesen werden.

Spätestens seit dem neunzehnten Jahrhundert spielte der Norden für Deutschland eine ganz besondere Rolle, weil die Herausbildung einer deutschen nationalen Identität im Kontext einer Auseinandersetzung mit nordisch-germanischer Geschichte und Überlieferung erfolgte. Wie Klaus von See einschlägig skizziert hat, gewann vor dem proble-

matischen Hintergrund der lang andauernden deutschen Vielstaaterei und späten Nationalstaatsbildung die Einbettung in eine germanische Tradition für die Konstruktion der nationalen Identität in Deutschland an Bedeutung. Aufgrund der mangelnden historischen Zeugnisse auf deutschem Boden bezog man die reichere Überlieferung in Nordeuropa in die eigene Geschichte mit ein. Dieser Prozess blieb nicht bei diesen – von den Skandinaviern im Übrigen nicht geteilten<sup>11</sup> – pangermanischen Bestrebungen stehen, sondern führte bald zur „Einverleibung der skandinavischen in die ‚deutsche‘ Kulturtradition“<sup>12</sup> und so im Bewusstsein der Deutschen zur engen Verschränkung der Wahrnehmung Skandinaviens mit dem Blick auf die eigene Heimat.<sup>13</sup> Dementsprechend wird nicht nur in Fontanes *Effi Briest* über die Skandinavier verkündet: „Ja, so sind sie; rein germanisch, viel deutscher als die Deutschen“.<sup>14</sup> Dieser psychische Prozess lässt sich mit Lutz Rühling als „positive projektive Identifikation“ bezeichnen. Auf den Norden werden dabei positive „Merkmale der Selbstrepräsentanz“ übertragen:<sup>15</sup> Was man an Skandinavien besonders stark schätzt, sind dann gewissermaßen die eigenen Tugenden. Über diese positive Selbstwahrnehmung im Anderen geht die ebenfalls zu beobachtende „projektive Idealisierung“<sup>16</sup> noch hinaus, die den Norden gar als ein ‚besseres Deutschland‘ erscheinen lässt, ein „ins Ideal verschobene[s] Eigene[s]“,<sup>17</sup> das Eigenschaften aufweist, die man schätzt, aber zu Hause vermisst. Auf diese Weise werden die nordischen Länder ein ideales Ziel – oder zumindest eine perfekte Urlaubsdestination, denn „in Schweden befindet man sich in einem fremden Land und kann sich doch im Bekannten bewegen“.<sup>18</sup> Zu dieser also im Wesentlichen „narzisstische[n]“<sup>19</sup> Beziehung der Deutschen zum Norden passt die überlegene Haltung,<sup>20</sup> die sich im deutschen Umgang mit den skandinavischen Staaten beobachten lässt und die freilich zu einem gewissen Grad auch den politischen Verhältnissen entspringt. Spätestens nach dem preußischen Sieg über Dänemark im zweiten Schleswig-Holsteinischen Krieg hatte Deutschland sich machtpolitisch als der große starke Nachbar der nordischen Länder positioniert, so dass mit Skandinaviens auf kultureller Verwandtschaft beruhender Anbindung an Deutschland auch eine gewisse hegemoniale Überlegenheitshaltung einhergehen konnte. Diese Einstellung manifestiert sich bis heute bevorzugt in Form

einer gutmütig-herablassenden Haltung gegenüber den nordischen Staaten, dem „kleinen Strickmützenträger unter den Ländergruppen der Welt“<sup>21</sup> und lässt sich deutlich in Tucholskys Erzählung und ihren beiden Verfilmungen beobachten.

Exemplarisch wird dieser Ausdruck kultureller Nähe bei gleichzeitig empfundener deutscher Superiorität in allen drei Werken dargestellt, wenn die Sprachensituation in den Vordergrund rückt. Sowohl in der Erzählung selbst als auch in dem von Kurt Hoffmann in den sechziger Jahren inszenierten Film *Schloss Gripsholm* und der fast vierzig Jahre später entstandenen Verfilmung *Gripsholm* von Xavier Koller wird durchgängig Deutsch gesprochen und die Verständigungsmöglichkeit in dieser Sprache auf schwedischem Boden als selbstverständlich vorausgesetzt. Die Schweden, auf die die Protagonisten treffen, beherrschen geradezu ausnahmslos das Deutsche, und wenn hervorgehoben wird, dass es sich dabei für sie um eine Fremdsprache handelt, dient das hauptsächlich als Mittel der Komik, wie besonders die Figur des Übersetzers, den die Protagonisten ohne dringliche Motivation einstellen, belegt. Schon im Buch gehört dieser Herr Bengtsson mit seinen fehlerhaften, von amerikanischen Einflüssen durchsetzten Deutschkenntnissen und den historisch falschen Informationen über Schweden, die er verbreitet, zu den zentralen komischen Charakteren der Erzählung. Hoffmanns Film spitzt diesen Eindruck noch zu, wenn das Drehbuch von Herbert Reinacker Bengtsson und der Schlossverwalterin einen Begrüßungsdialog in den Mund legt, bei dem sich sprachliche Mängel mit exzentrischen Umgangsformen mischen:

Bengtsson:	„Das, Frau von Schloss; das, deutsche Urlaubmenschen.“
Verwalterin:	„Sehr willkommen nach <sup>22</sup> Gripsholm. [...] Dort sind ihr Zimmer. Ganz unstört.“

Der hier eingesetzte Humor funktioniert – bei aller freundlichen Gutmütigkeit, mit der die Figuren gezeichnet sind – eindeutig als Ausdruck von ethnozentrischer Überlegenheit. Die unvollkommene Sprache mischt sich mit der (geringen) Alterität von Schauplatz und Personen zu einem klassischen komischen Effekt, wie er in der Komiktheorie

bis zu Hobbes zurückgeht.<sup>23</sup> Hoffmanns Film zeigt von allen drei Werken am stärksten diese leicht herablassende Stilisierung der Schweden zu einem kindlich heiteren, harmlosen Volk, setzt jedoch letztendlich nur konsequenter um, was auch bei Koller sowie von Tucholsky selbst zum Ausdruck gebracht wird. Letztlich zeigen sich die Schweden so als harmlos-freundliche „Quasi-Deutsche“, denen die kulturelle und historische Eigenständigkeit implizit abgesprochen wird, wenn die schwedische Sprache als eine Art deutscher Dialekt kategorisiert wird und durch diese gleichgültige, deutsche Superiorität suggerierende Unkenntnis die Haltung der Protagonisten in eine dem für Reisetexte typischen „imperialistischen Überlegenheitsgestus“<sup>24</sup> vergleichbare Position gerückt wird – auch wenn immer zumindest andeutungsweise erkennbar bleibt, wie sehr Tucholsky und die beiden Regisseure mit diesen im deutschen Skandinavienbild verankerten Vorstellungen natürlich auch spielen.

Diese allgemeine, zwiespältige Haltung gegenüber den Schweden-Stereotypen, die zwischen ironischer Distanz und Affirmation oszilliert, zeigt sich noch an einer anderen sprachbezogenen Darstellung. Erneut auf die unbestreitbare Nähe des Schwedischen zum Deutschen verweisend behauptet der Protagonist bei Tucholsky und Koller, Schwedisch könne man sprechen, indem man einfach allen deutschen Wörtern die Endsilbe „as“ hinzufüge. Das so entstehende Idiom ähnelt nicht zufällig den Geheimsprachen von Kindern, die ebenfalls auf der verfremdenden Hinzufügung stets derselben Endung an jedes Wort beruhen und in ihrer Umständlichkeit als wirkliches Kommunikationsmittel kaum in Frage kommen, so dass man diese Stelle zunächst als weiteren Beleg für die freundlich-herablassende Einstellung der Figuren zu Schweden werten muss. Tatsächlich handelt es sich freilich bei diesem Suffix „-as“ um eine im Schwedischen nicht übermäßig häufig verwendete Passiv-Endung, die man gelegentlich auf Schildern lesen kann – und Koller hat denn für seine Verfilmung in der Bahnhofsszene auch pflichtschuldig ein solches ins Bild gerückt, gerade so als wolle er die scherzhafte Behauptung seiner Hauptfigur graphisch belegen (vgl. Abb. 1).



Abbildung 1: Gripsholm

Auf den zweiten Blick wird jedoch klar, worum es Koller hier tatsächlich geht. Aus dem Scherz mit den schwedischen Endungen, mit dem der Protagonist heiter darüber hinweg täuschen will, dass seine tatsächlichen Schwedischkenntnisse extrem dürftig sind, entwickelt sich die Sprachensituation am Ende des Films zu einer existentiellen Krise, als deutlich wird, dass das Exil Schweden für die Hauptfigur Kurt auch den Sprachverlust bedeuten wird. Im Nachhinein erscheinen so die halb ernst gemeinten Bemerkungen über die Uneigenständigkeit der schwedischen Sprache als *comic relief* in einer Situation des drohenden Identitätsverlustes und betonen die ernste Seite des unentschiedenen Umgangs mit Schweden, der zwischen unbekümmerter Einverleibung ins Eigene und problematischer Anerkennung der Alterität schwankt.

Alle drei Werke bewegen sich deutlich in diesem Spannungsfeld. Sie positionieren sich darin auf unterschiedliche Weise und setzen dementsprechend verschiedene Schwerpunkte in der Handlung und der Figurenzeichnung.

Die Ausgangssituation in Tucholskys Roman wird von beiden Regisseuren unverändert übernommen und auch die Grundzüge der Handlung bleiben jeweils erhalten: Erzählt wird die Geschichte von Kurt und Lydia, einem unverheirateten Liebespaar, das gemeinsam nach Schweden in die Ferien fährt. In der Kombination aus Titel und Untertitel („eine Sommergeschichte“) weist Tucholsky gleich auf eine sowohl

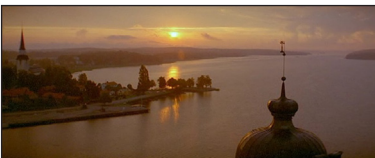
räumliche als auch zeitliche Begrenzung hin und betont die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit des Erzählten. Aus der Affäre zwischen den beiden wird keine dauerhafte Bindung werden, denn „immer ist die Zeit stärker als die Liebe“ (201). Nur kurz „leuchtet“ Kurt und Lydia als transzendentes Erlebnis der Zusammengehörigkeit „das Nordlicht“ (188)<sup>25</sup> – und auch das ist in Südschweden natürlich nicht wirklich zu sehen, sondern stellt lediglich eine auf klassischen Nordlandvorstellungen basierende Wunschvision des verliebten Paares dar.

Für ihr Glück auf Zeit transportiert Tucholsky die beiden Protagonisten seiner mit idyllischen Zügen ausgestatteten Erzählung an einen fernen Ort, der zunächst geradezu als *locus amoenus* erscheint.<sup>26</sup> Der Prozess der räumlichen Entfernung vom Zentrum Deutschlands in die nordeuropäische Peripherie, sowie der Bewegungsvorgang allgemein, wird schon im Buch, das bezeichnenderweise einer Autonommer gewidmet ist,<sup>27</sup> besonders aber auch in den Filmen stark betont. Es ist darauf hingewiesen worden, dass schon die Erzählung von „Verkehrssystemen“ im wörtlichen und übertragenen Sinn „beherrscht“ wird.<sup>28</sup> Den Kinofassungen, die insgesamt auf Tucholskys „Ansätzen zu einem filmischen Erzählen“<sup>29</sup> aufbauen können, gelingt es, dieses im Text dominierende „Wahrnehmungsmodell“<sup>30</sup> überzeugend zu visualisieren. Vor allem in Kollers Film wird die Bewegung mit dem Zug, im Auto, auf dem Fahrrad (das zugleich natürlich als besonders skandinavisches Fortbewegungsmittel gilt)<sup>31</sup> und sogar im Flugzeug wiederholt optisch in den Vordergrund gestellt: Es gibt viele Szenen, in denen die Figuren sich in schneller Fahrt befinden und mehrere Nahaufnahmen von Eisenbahnradern und anderer Fortbewegungstechnik – so nimmt der Film besonders in den Flugszenen visuell voraus, was bei Koller erst am Ende deutlich verbal ausgesprochen wird: Die Hauptfigur befindet sich auf der Flucht. Erahnen lässt sich dies aber schon, wenn Kurt und Lydia im Wagen eilig auf das Schloss zufahren, das im Fluchtpunkt der filmischen Einstellung angeordnet ist (vgl. Abb. 2). Das Buch und beide Verfilmungen befinden sich auch in dieser Hinsicht in einer Tradition, denn „deutsche Stereotypen über Schweden deuten oft Fluchtmöglichkeiten an“.<sup>32</sup>

Abbildung 2: *Gripsholm*

Zugleich entspricht die stark betonte äußerliche Bewegung auch den für Tucholsky so typischen innerlichen „Entfernungsritualen“,<sup>33</sup> zu denen in *Schloß Gripsholm* der fiktive Briefwechsel mit dem Verleger sowie die als weiteres Distanzierungs- und Verschiebungsinstrument eingesetzte Vielzahl der unterschiedlichen Namen für die Figuren zählen. Zu diesen Formen der vielfachen Brechung passt wiederum die bereits angesprochene traditionelle deutsche Wahrnehmung von Schweden als „zum ins Ideal verschobenen Eigenen“.<sup>34</sup>

Der Kontrast von Bewegung und Stillstand, von Ruhe und Hektik ist in allen drei Werken zentral. In Schweden genießen Lydia und Kurt die räumliche Weite und „’Ursprünglichkeit’ der nordischen Natur“<sup>35</sup>, die ein typisches „Wahrnehmungsmuster“<sup>36</sup> darstellen und sich auch filmisch gut einfangen lassen.

Abbildung 3: *Schloß Gripsholm*Abbildung 4: *Gripsholm*

Sowohl Hoffmann als auch Koller schweigen in Panoramaeinstellungen



der schwedischen Landschaft (vgl. Abb. 3 und 4), die zu einem „Sehnsuchtsort“<sup>37</sup> stilisiert und bewusst in einen starken Stadt-Land-Gegensatz eingebunden wird, wie er in der literarischen Tradition für die Idylle typisch ist und von Tucholsky bereits in *Rheinsberg* gestaltet wurde.<sup>38</sup> In filmgeschichtlichen Kategorien verweist dieser rural-urbane Kontrast bezeichnenderweise primär auf die deutsche Gattung des Heimatfilms, und betont so erneut die für den deutschen Umgang mit dem Norden so charakteristische Präsentation des Fremden als Eigenes.<sup>39</sup>

Die stereotype „Vorstellung von Stille, Frieden, Konzentration und Distanz zum Trubel der Großstädte“, die auch Tucholsky mit Schweden verband,<sup>40</sup> ist besonders in Hoffmanns Film effektiv dargestellt, der den Kontrast von zeitloser landschaftlicher Schönheit und moderner, entfremdender Großstadt in Bildern mit gekipptem Horizont abbildet (vgl. Abb. 5).



Abbildung 5: *Schloß Gripsholm*

Hinzu kommt eine kalkulierte *mise-en-scène*, die in den Anfangsszenen des Films nicht etwa die männliche Hauptfigur, sondern ein grell gelbes Verkehrszeichen in den Mittelpunkt des Bildes rückt, während der Darsteller Walter Giller fast an den Rand der Einstellung verbannt ist, was erneut die Feindlichkeit der Umgebung betont und die begrenzte Handlungsfähigkeit der Figuren in der Anonymität der Großstadt Hamburg

verbildlicht (vgl. Abb. 6). Hamburg figuriert als einer der von Marc Augé beschriebenen „Nicht-Orte“.<sup>41</sup> Unter diesem Begriff versteht der französische Anthropologe anonyme, identitätslose Transitstätten, die sich seit der Moderne zunehmend ausbreiten. Nicht zufällig zeigen Hoffmanns erste Aufnahmen von Hamburg den Hafen und den Bahnhof.

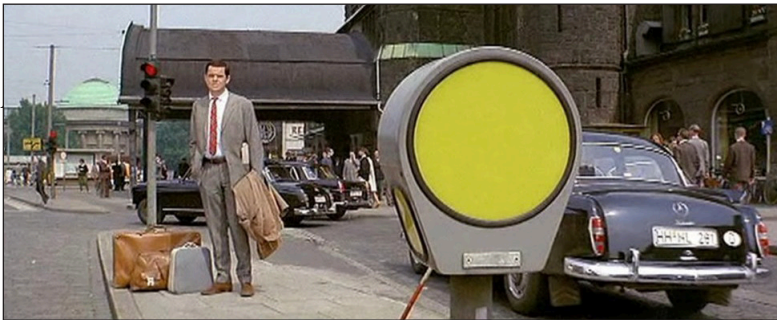


Abbildung 6: *Schloß Gripsholm*

Diese Beziehungslosigkeit der modernen, urbanen Welt, wie sie nicht nur von Augé beschrieben worden ist,<sup>42</sup> bilden in Hoffmanns Film auch die vielfachen Einstellungen durch rahmende Fenster ab. Sie erreichen auf filmische Weise die Distanzierung, die Tucholsky mit literarischen Mitteln anstrebte. Diese Rahmungstechnik, die später von Regisseuren des Neuen Deutschen Films, insbesondere von Fassbinder, virtuos als Weiterentwicklung von Brechts Verfremdungseffekt eingesetzt wurde,<sup>43</sup> verwendet Hoffmann mit ähnlicher Intention als Ausdruck urbaner Vereinzelung und Anonymität. Besonders klar erkennbar ist diese Technik in der Einstellung, die zeigt, wie Kurt zum ersten Mal Lydia erblickt. Hinter einem von vielen Fenstern eines unübersichtlichen Bürogebäudes sitzend wirkt sie wie eingesperrt (vgl. Abb. 7). Erst außerhalb der Großstadt, so suggeriert diese Einstellung, wird sich die Liebe der beiden entfalten können.



Abbildung 7

Diese Charakterisierung der Umgebung als Nicht-Ort scheint sich in Schweden zunächst fortzusetzen. Bei der Ankunft der Protagonisten erscheint die Hauptstadt Stockholm als eine weitere anonyme, labyrinthische Metropole, die sich in die Orientierungslosigkeit und Isolation der Menschen in der modernen westlichen Lebenswelt einzupassen scheint. Zu ihrer Abbildung werden dementsprechend ebenfalls schiefe Achsenverhältnisse verwendet und auch hier befinden sich die Figuren hinter Glas, das sie von der Außenwelt trennt (vgl. Abb. 7 und 8).

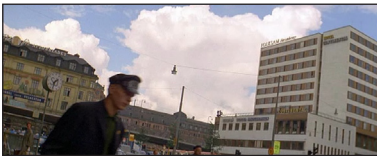


Abbildung 8: *Schloß Gripsholm*



Abbildung 9: *Schloß Gripsholm*

In der Szene im Reisebüro (vgl. Abb. 7), in der Kurt seinem Verlangen nach einem ruhigen Aufenthaltsort in der Natur Ausdruck verleiht (00:31:35-00:31:43), deuten jedoch bereits die geschickt in die *mise-en-scène* integrierten Requisiten schwedischer nationaler Identität (Flagge, Elchsfigur und *dalahäst*) an, dass der Aufenthalt an den beziehungslosen Nicht-Orten bald beendet sein wird. Schweden wird als ein Land

präsentiert, in dem die Bindung der Orte an die kulturelle Identität und Geschichte erhalten geblieben ist. Zunächst erlauben die mehrfach eingesetzten Panoramaeinstellungen den Figuren eine befreiende Perspektive und visuelle Kontrolle über die Stadt (vgl. Abb. 10), wie sie Michel de Certeau als erhebend für den gewöhnlich durch das Labyrinth der Städte wandernden modernen Menschen hervorgehoben hat.<sup>44</sup> Zugleich weicht der Eindruck von Stockholm als einer Hamburg vergleichbaren modernen Großstadt zunehmend der tradierten Darstellung von nordischer Weite.



Abbildung 10: *Schloß Gripsholm*

Wenn die Figuren dann die Urbanität hinter sich gelassen und Gripsholm erreicht haben, stellt sich der deutliche Stadt-Land-Gegensatz verstärkt auch als Kontrast von Heimat und Fremde sowie Alltag und Urlaub dar. So rückt die bereits angesprochene Thematik der unausweichlichen Rückkehr, beziehungsweise der Flucht vor den Anforderungen daheim, in den Vordergrund. Das gilt besonders für Kollers Film, der in seiner Adaption von Tucholskys fiktionaler „Sommergeschichte“ „de[n] Erzähler mit dem Autor in eins setzt“<sup>45</sup> und eine eigenwillige Filmbiographie gestaltet.

Tucholsky selbst bewegte sich mit *Schloss Gripsholm* in der Nähe des Reisebericht-Genres und siedelte seine Erzählung in dem dafür typischen „Spannungsfeld zwischen gattungstraditionellem Authentizitätsanspruch und textueller Fiktionalität“ an.<sup>46</sup> Obwohl der Text „zweifelsohne fiktional“ ist, erreicht Tucholsky durch „demonstrativ gesetzt[e] [Authentizitätssignale]“<sup>47</sup> – wie beispielsweise den einleitenden fingierten Briefwechsel mit dem Verleger – deutliche autobiographische Anklänge, welche wiederholt die Identität von Autor und Ich-Erzähler nahelegen. Diese bewusst spielerisch verwischten Übergänge zwischen Fiktionalität und Autobiographie setzt Koller in extremerer Form fort, wenn er in seiner Gripsholm-Verfilmung einerseits seine Hauptfigur „Kurt Tucholsky“ nennt und ihr deutlich Elemente aus Tucholskys Leben zuschreibt, andererseits aber wiederum „aus dem Autor eine Figur [macht]“.<sup>48</sup>

Koller fikionalisiert Tucholskys Biographie, um als Hauptinhalt seines Films die Zuspitzung politischer Ereignisse in der letzten Phase der Weimarer Republik zu thematisieren, die im Roman nur sehr indirekt behandelt werden, auf den Menschen Tucholsky aber eine große Auswirkung hatten. Dass Koller dementsprechend die Handlung ins Jahr 1932 verlegt und Tucholskys dauerhaften Aufenthalt in Schweden nicht 1929/30, sondern im letzten Sommer vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten beginnen lässt, ist von der Forschung und der Filmkritik unterschiedlich bewertet worden. Während einerseits von einer wirkungsvollen „Verdichtung der Fakten“<sup>49</sup> gesprochen wurde, kritisierte man andererseits zu Recht das im Film präsentierte „Konstrukt einer politischen Botschaft“,<sup>50</sup> die zwar auf im Text vorhandene Ansätze zurückgreifen kann, Tucholskys mehrdimensionale Erzählung aber plakativ auf eine einseitig gesellschaftspolitische Aussage reduziert.

Diese grundlegend andere Gewichtung der im Text enthaltenen Themen hat auch deutliche Auswirkungen auf die Darstellung Schwedens im Film. Koller macht die Entscheidung seiner Hauptfigur gegen ein weiteres journalistisches Engagement für Deutschland zugunsten des dauerhaften Exils im neutralen Schweden zum Kern seiner Adaption. In einem gerafften Realisierungsprozess nimmt sich Kollers Tucholsky bereits nach wenigen Wochen in Schweden als der „aufgehörte Schriftsteller“<sup>51</sup> und „aufgehörte Deutsche“<sup>52</sup> wahr, zu dem sich sein re-

ales Vorbild in den letzten Lebensjahren zunehmend stilisierte. Diese Tucholsky-Figur ist ein resignativer Getriebener, den weder die Aussicht auf privates Glück noch der moralische Auftrag, das „Gewissen der Nation“ zu sein, wie Lydia sagt,<sup>53</sup> zu einer Rückkehr nach Berlin bewegen können. Dementsprechend steht die bereits angedeutete Charakterisierung von Schweden als Ort der Zuflucht stark im Vordergrund. Allerdings handelt es sich – und hier stimmt Koller wieder mit der Aussage seiner Romanvorlage überein – um ein Scheinidyll, das keine Sicherheit vor Tyrannei bietet.

Schwedens ambivalente Eigenschaft als trügerische Zuflucht offenbart sich im Film besonders in den Waldaufnahmen. Koller zeigt in zwei Szenen, wie zunächst ein fröhlicher Fahrradausflug plötzlich in eine bedrohliche Situation umschlägt (vgl. 00:20:18-00:21:40) und wie dann der Wald für Kurt unter Drogeneinfluss zum Schauplatz paranoider Halluzinationen – beziehungsweise beängstigender Zukunftsvisionen – von einem nationalsozialistischen Deutschland gerät (vgl. 00:49:50-00:50:34). Da die „tiefen Wälder und noch tieferen Seen“<sup>54</sup> als Teil des harmonischen Naturerlebnisses einen als besonders typisch empfundenen Aspekt des Landes darstellen, stehen diese Waldszenen metonymisch für Schweden und signalisieren die Vergeblichkeit von Kurts Versuchen, hier den deutschen Problemen zu entkommen. Obendrein gilt der Wald natürlich auch als Sinnbild deutscher nationaler Identität,<sup>55</sup> so dass hier die Verschränkung vom Fremden mit dem Eigenen zur Artikulation von Ausweglosigkeit wird, weil Schweden letztendlich als ein räumlich verschobenes Deutschland erscheint.

Dieser düsteren Gesamtkonzeption von *Gripsholm* entspricht es, dass die in der Buchvorlage deutlich untergeordnete Nebenhandlung in Kollers Film eine vergleichsweise prominente Stellung einnimmt. Tucholsky war besorgt, dass dieser zweite Erzählstrang, der vom Leid eines kleinen Mädchens berichtet und das melancholische Gegengewicht zur heiteren Haupthandlung des Buches bildet, zu wenig in die Erzählung integriert sei, wie auch ein Rezensent kritisch anmerkte.<sup>56</sup> Tatsächlich sind die beiden Handlungsteile auf einer tiefenpsychologischen Ebene sehr eng miteinander verknüpft, wie Kirsten Erwentrant überzeugend dargelegt hat,<sup>57</sup> aber die nach außen hin relativ lockere Anknüpfung an

die Haupthandlung ermöglicht es einerseits, dass Kollers stark politisierte Verfilmung einen wesentlichen Teil des zeitgeschichtlichen Hintergrundes über diese Nebenfiguren transportiert und gestattet es andererseits, dass Hoffmanns Adaption diesen Erzählstrang völlig eliminiert – mit noch zu beschreibenden Folgen.

Die Figur der tyrannischen Heimleiterin Frau Adriani, die Tucholsky mit spürbarer Abscheu beschreibt, kann man natürlich als Vorwegnahme der „Schreckensherrschaft des kommenden Nationalsozialismus“<sup>58</sup> werten und Koller geht noch einen Schritt weiter, wenn er die Kinderheimepisode optisch an geläufige Bilder nationalsozialistischer Jugendkultur anpasst und sie obendrein in einen antisemitischen Kontext rückt (vgl. 01:18:10-01:18:42).

Diese Geschichte des kleinen Mädchens, die den Alltag der Tyrannei in die Sommeridylle trägt, ist in einem Erzählraum angesiedelt, der sich mit Foucault als Heterotopie begreifen lässt. Dieser Begriff beschreibt Orte, an die das ausgelagert wird, das sich dem Normalismus der modernen Gesellschaft entzieht. Foucault rechnet Gefängnisse und Anstalten zu den Heterotopien, schließt aber auch Ferienkolonien und Jahrmärkte mit ein.<sup>59</sup> Das eher einer Erziehungsanstalt gleichende Ferienheim, in dem das Mädchen untergebracht ist, entspricht so in doppelter Weise Foucaults Definition. Zudem zeigt es sich auch deshalb als Heterotopie, weil dezidiert darauf hingewiesen wird, dass es sich um ein deutsches Heim auf schwedischem Boden handelt, geleitet von „eine[r] deutsche[n] Dame. Aber sie ist keine gute Dame“ (189), die den Terror quasi nach Schweden importiert hat.

Bei Tucholsky dient diese ernste Nebenhandlung primär als Gegengewicht zur Leichtigkeit der Urlaubsidylle, die nicht im Kitsch versinken soll, und ist Ausdruck von „Tiefgründigkeit“ und „weiser Resignation“, wie bereits (einige wenige) zeitgenössische Rezensenten erkannten.<sup>60</sup> Das Konzept von Schweden als fremder Heimat oder heimatlicher Fremde wird so doppelt in Frage gestellt, denn einerseits erweist sich ein sorgenfreier Aufenthalt im harmonisch verklärten Schweden als unmöglich und andererseits wird die These einer Übereinstimmung deutscher und nordischer Eigenschaften zurückgewiesen, wenn die „Lust an der Zerstörung, am Leiden der andern“ (217) bei aller historisierenden



Universalität, die in der Gladiatorenvision deutlich wird, letztendlich doch primär deutsch konnotiert bleibt.

Kollers Umgestaltung der Episode zu einer klaren Antizipation der nationalsozialistischen Herrschaft verfolgt ähnliche, wenngleich extremere Ziele. Ihm dient die Nebenhandlung zur Illustration der Ausweglosigkeit von Tucholskys Situation. Es ist zwar deutlich, dass seine Flucht nach Schweden kritisch gesehen wird, nicht nur von Lydia, die er allein nach Berlin zurückschickt, aber er kann unter den gegebenen Umständen nicht nach Deutschland zurückkehren ohne auf längere Sicht seine eigene Sicherheit zu gefährden.

Systematisch entzieht Koller seiner Hauptfigur jeglichen Rückhalt. Kurts Freund Karlchen, dem in der Erzählung der glückliche Ausspruch „Freundschaft, das ist wie Heimat“ (198) gilt, wird zu einem Nazi-Sympathisanten umstilisiert und Lydias Freundin Billie zu einer opportunistischen Mitläuferin. Tucholsky droht der Verlust der Heimat, die Schweden nicht ersetzen kann, weil das Land bei Koller insgesamt als eine der Normalität entzogene Heterotopie präsentiert wird. Denn Schweden enthält nicht nur das als „Abweichungsheterotopie“<sup>61</sup> charakterisierte Kinderheim, es wird zugleich auch insgesamt als „illusionäre[r] Raum“<sup>62</sup> entlarvt, wie die Darstellung des Schlosses deutlich macht.

Bewusst nicht in Gripsholm, sondern in zwei anderen schwedischen Schlössern gedreht, zeigt sich das Leben dort als eskapistische Fantasie. Einerseits deutet das im Vergleich zu den zurückhaltenden Darstellungen bei Tucholsky und Hoffmann als außerordentlich luxuriös gezeigte Leben im Schloss, das sich obendrein deutlich von dem als Hetero- und Autostereotyp verbreiteten Medienimage genügsamer skandinavischer Aristokraten abhebt,<sup>63</sup> auf die Irrealität des Geschilderten hin. Andererseits ist, wie Erwentraut erläutert, im Buch das Mädchen der Nebenhandlung mit dem Erzähler gleichzusetzen,<sup>64</sup> woraus zu folgern ist, dass Kurt in Schweden auch auf der Suche nach einer regressiven Geborgenheit, einem Kindheitsersatz ist. Dementsprechend bringt Koller etwas auf die Leinwand, das für das heutige Publikum untrennbar mit der Vorstellung vom unbeschwertem Kindsein skandinavischer Prägung verbunden ist: In Kurts Traumschloss, in dem er sich vor der anspruchsvollen und bedrohlichen Realität retten will, arbeitet eine Verwalterin, die von Inger



Nilsson verkörpert wird, der inzwischen erwachsenen Darstellerin der Pippi-Langstrumpf-Filme, die mehreren Generationen bundesdeutscher Kinder *das* positive Schwedenbild schlechthin vermittelten. Durch diesen intertextuellen Verweis auf eine Kindheitsheldin mit märchenhaften Kräften offenbart sich Kurts Exil erneut als Flucht in eine Illusion und Schweden als Ganzes als eine Heterotopie deutscher Befindlichkeit.

Im Gegensatz zu Kollers stark politisiertem Film fällt Hoffmanns Adaption durch die scheinbar völlige Absenz zeitgeschichtlicher Inhalte auf. Die Kinderheimepisode wurde vollständig gestrichen und das Berlin der frühen 1930er durch das Hamburg der Gegenwart ersetzt. Offenbar war Hoffmann in der Zeit nach dem Mauerbau und vor den Auschwitzprozessen weder gewillt, ein Massenpublikum mit einer Darstellung von Tyrannei und Totalitarismus zu konfrontieren, noch wollte er die Realität der deutschen Teilung abbilden.<sup>65</sup>

Tatsächlich markiert diese ostentativ unpolitische Haltung jedoch eine Leerstelle, vor deren Hintergrund das neutrale Schweden aus einer weiteren Perspektive als Zufluchtsort für Deutsche erscheint. Zugleich rücken seine eskapistischen Elemente diesen bewusst harmonisierenden Film deutlich in die Nähe des Heimatgenres, was sich auch klar optisch erkennen lässt (vgl. Abb. 11 und 12) und erneut auf die oben skizzierte Verschränkung von Eigenem und Fremdem in der Schweden-Darstellung verweist.

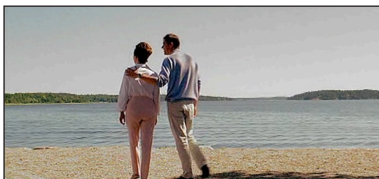


Abbildung 11: *Schloss Gripsholm*



Abbildung 12: Heimatfilm *Wenn die Heide blüht* (Hans Deppe, 1960)

Trotz dieser verklärenden Tendenzen ist der Film zugleich um ein zumindest in einigen Aspekten authentisches Schwedenbild bemüht, was sich nicht nur in der Genauigkeit der ausgewählten Schauplätze spiegelt, sondern auch bedeutet, dass – wiederum ähnlich wie im Heimatfilm – gesellschaftspolitische Diskurse nicht völlig ausgeblendet werden.<sup>66</sup> Die Schwedendarstellung in Hoffmanns Verfilmung reflektiert in mehrfacher Hinsicht das deutsche Schwedenbild der 1960er Jahre und präsentiert sich als solches als Chronotopos, als ein diachrones Nordbild, das „als ein spezieller Raum mit seinem spezifischen Zeit-Index strukturiert ist“.<sup>67</sup>

Hoffmanns bewusste Konzentration auf die in *Schloß Gripsholm* enthaltene Liebesgeschichte bedingt die Auseinandersetzung mit einem Thema, das in den Augen der deutschen Nachkriegsöffentlichkeit besonders stark mit Skandinavien verknüpft war: der Umgang mit Sexualität und die Beziehung der Geschlechter zueinander. Auf diesem Gebiet hatte Skandinavien früh einen wesentlichen Einfluss ausgeübt. Zur Zeit der Sittlichkeitsdebatte und des Modernen Durchbruchs stellten zunächst Ibsens Dramen die patriarchalen Regeln des Geschlechterverhaltens innerhalb der bürgerlichen Institution der Ehe europaweit zur Diskussion, dann wurde die Frage der sexuellen Aufklärung anhand der Schriften von Ellen Key über die Grenzen ihrer schwedischen Heimat hinaus debattiert.<sup>68</sup> Skandinavien erwarb sich einen Ruf für erotischen Libertinismus und sexuelle Toleranz, der sich in der Nachkriegszeit, als Schweden 1955 den Aufklärungsunterricht in den Schulen zur Pflicht machte<sup>69</sup> und Dänemark Ende der 1960er Jahre die Pornographie legalisierte,<sup>70</sup> verfestigte und aufgrund einer frühzeitigen liberalen Gesetzgebung, auch bezüglich gleichgeschlechtlicher Partnerschaften, bis in die Gegenwart nachwirkt.<sup>71</sup> Schon zu Tucholskys Zeiten war die skandinavische Aufgeschlossenheit und sexuelle Toleranz offensichtlich ein gängiges Stereotyp, wie seine Beschreibung des Polysandrions beweist, eines kleinen Privatmuseums mit homoerotischen Kunstwerken, das Kurt und Lydia in Kopenhagen besuchen.<sup>72</sup> Bezeichnenderweise verzichtet Hoffmann in seiner Verfilmung auf diese Episode, lässt aber die Hauptfiguren ihren gesamten Aufenthalt in der dänischen Hauptstadt im Bett verbringen, so dass auf diese Weise auch hier das Klischee von der skandinavischen

erotischen Freiheit bedient wird. Zur Entstehungszeit von Hoffmanns Film, den frühen 1960ern, als an die bald folgenden Aufklärungsfilme von Oswald Kolle und die sexuelle Revolution noch nicht zu denken war, herrschte in der Bundesrepublik eine repressive Sexualmoral, die zum Teil noch von Normen und Gesetzen aus der NS-Zeit bestimmt war, wie beispielsweise dem ‚Kuppeleiparagraphen‘. Der so genannte „Schwedenfilm“, besonders Arne Mattssons *Hon dansade en sommar* (1951), in dem jugendliche Sexualität vor stimmungsvoller Naturkulisse gestaltet war und in einer zentralen Szene außerehelicher Geschlechtsverkehr gezeigt (beziehungsweise angedeutet) wurde, trug in den fünfziger Jahren dazu bei, dass sich das Stereotyp von der emanzipierten, Erotik ausstrahlenden und strengen Moralregeln nicht verpflichteten Schwedin weiter verbreitete.<sup>73</sup> In mehrfacher Hinsicht entsprach es dem Ideal der „von bürgerlichen Tabus und Zwängen freien Liebesbeziehung“, <sup>74</sup> das Tucholsky in *Schloß Gripsholm* propagierte und das sich reichlich fremd ausnahm in der bundesrepublikanischen Nachkriegswirklichkeit, wo der Bundesgerichtshof noch 1962 die Ehe zum alleinigen Platz des Geschlechtsverkehrs erklärte.<sup>75</sup> Hoffmanns Film ist sehr stark ein Produkt seiner Zeit und kommt „zeitgemäß konventionell“<sup>76</sup> daher. Um Tucholskys Erzählung für ein konservatives Massenpublikum angemessen zu verfilmen, nahm der Regisseur diverse korrigierende Eingriffe vor, die bei einer ansonsten weit größeren Werktreue, als es in Kollers Adaption der Fall ist, hauptsächlich die Sexualitäts- und Liebesthematik betreffen. So hat Drehbuchautor Herbert Reinecker quasi als ‚Ersatz‘ für die entfernte Kinderheim-Handlung „eine kleine Vorgeschichte hinzugefügt“, <sup>77</sup> die Kurt und Lydia beim trickreichen Herumschleichen vor Lydias miss-trauischer Zimmerwirtin zeigt, die vergeblich bemüht ist, die Tugend ihrer Untermieterin zu verteidigen.

Insgesamt kam die Verfilmung von Tucholskys Erzählung in diesem gesellschaftlichen Klima – trotz des Klassikerstatus, den der Text bereits besaß – einem leicht frivolen Akt gleich und bedeutete das Jonglieren unterschiedlicher Ansprüche: erstens des Versuchs, eine unkonventionelle Liebesgeschichte erzählen zu wollen, zweitens des gleichzeitigen Bedürfnisses nicht gegen die geltenden Sitten zu verstoßen – und drittens des nicht offen artikulierten Interesses, so weit wie möglich den

durch die repressiven Normen eher noch gesteigerten Voyeurismus des Publikums zu befriedigen. Dementsprechend ist Lydia bei ihrem ersten Auftritt im Film in Anwesenheit ihrer gestrengen Zimmerwirtin in der Unterwäsche zu sehen, ohne dass dafür eine dramaturgische Notwendigkeit vorläge, und eines der Plakate zum Film bildet in leicht lasziver Weise die berühmte Liebeszene zu dritt ab. Auch zeitgenössische Rezensionen des Films gingen bevorzugt auf die heikle filmische Umsetzung dieser *ménage-à-trois* ein.<sup>78</sup>

Wie um zu betonen, dass sich eine solche Szene nur außerhalb der deutschen Landesgrenzen und unter Beteiligung ‚tabuloser‘ Skandinaviern ereignen könne, bekommt die Dritte im Bunde, Lydias Freundin Billie, von Hoffmann zwar keine schwedische Staatsbürgerschaft, aber zumindest einen Arbeitsplatz in Stockholm zugewiesen (vgl. 00:25:05-00:25:15). Durch entsprechendes Casting wurden weitere erotische Signale gesetzt, denn die Darstellerin Nadja Tiller war durch ihre Skandalrolle als Prostituierte in *Das Mädchen Rosemarie* wie prädestiniert für weitere freizügige Auftritte, und Hoffmann zitiert geradezu Rolf Thieles Film, wenn er Billie bei der Fahrt in einem roten Cabriolet in die Handlung einführt. Diese Szene gleicht auffällig dem ikonischen Standbild aus *Das Mädchen Rosemarie* (vgl. Abb. 13 und 14).



Abbildung 13: *Schloß Gripsholm*



Abbildung 14: *Das Mädchen Rosemarie*  
(Rolf Thiele, 1958)

Obwohl letztendlich die Liebeszene zu dritt nur leicht angedeutet wird, wurde Hoffmanns Film von der FSK als nicht jugendfrei eingestuft.<sup>79</sup> Das ist nicht nur aus heutiger Perspektive überraschend, denn im Grunde bestätigt Hoffmann auf konservative Weise die geltenden Normen. Anders als in Tucholskys Erzählung, wo Kurt und Lydia als gleichberechtigte Partner ein „sorgsam austarierte[s] Spiel von Nähe und Distanz“<sup>80</sup> treiben, ist Hoffmanns Lydia trotz ihres koketten Verhaltens letztendlich auch nur ein Mädchen, das geheiratet werden möchte und die Gültigkeit patriarchaler Normen bestätigt. Insgesamt spielt der Film nur mit dem Bild vom wilden, sexuell freizügigen Schweden und präsentiert – besonders im Vergleich mit Kollers dekadentem Zwanziger-Jahre-Chic – eine stark domestizierte Version des skandinavischen Landes.

Das zeigt sich auch in den Innenaufnahmen, denn das Interieur der Räume, die Lydia und Kurt bewohnen, entspricht – anders als die bereits erwähnten aristokratischen Räumlichkeiten in Kollers Film – kaum den Erwartungen, die man an ein Schloss stellt. Der Eindruck, den die Einrichtung vermittelt, ist jedoch sehr schwedisch, denn sie ist eindeutig den Bildern von Carl Larsson nachempfunden (vgl. Abb. 15), der schon um die Jahrhundertwende dem wilhelminischen Deutschland „die idealen und idealisierten Bilder einer intakten [...] bürgerlichen Familie“<sup>81</sup> lieferte.

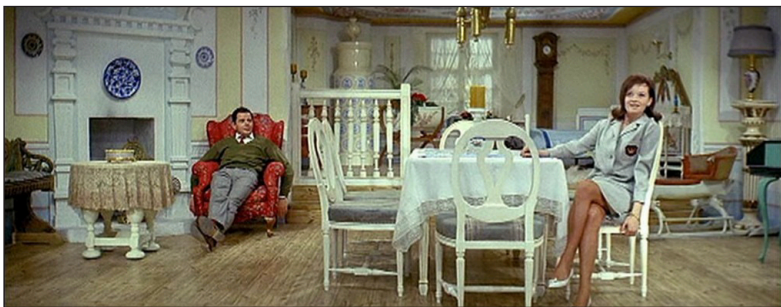


Abbildung 15: Schloß Gripsholm

Zusammenfassend und auswertend lässt sich sagen, dass sowohl Tucholskys *Schloss Gripsholm* als auch die beiden Verfilmungen auf tradierte Skandinavienbilder zurückgreifen, zu denen vor allem die Vorstellung von Schweden als einem der deutschen Heimat ähnlichen und doch räumlich verrückten Land gehört. Unter Verwendung gängiger Stereotype, die Schweden einerseits als pastorale Idylle und andererseits als sexuell aufgeschlossenes Land zeigen, erscheint der Norden als Projektionsraum für deutsche Wunschvorstellungen, die vor den deutschen sozio-politischen Diskursen der 1920er, 1930er und 1960er Konturen gewinnen. Diese chronotopische Verortung bindet das idealisierte Bild von Schweden ein in die Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte und mit den gültigen gesellschaftlichen Normen und ist stark bestimmt von ikonographischen popkulturellen Phänomena wie die Bezugnahme auf Carl Larsson, auf den „Schwedenfilm“ und die Astrid-Lindgren-Verfilmungen beweist. „Warum bleiben wir eigentlich nicht immer hier?“ (254) fragt der Erzähler bei seiner Abreise und weiß doch selbst, dass eine Realisierung der auf Schweden projizierten deutschen Sehnsüchte so unmöglich bleibt, wie das Nordlicht unerreichbar ist.

Die drei Werke gehen mit dieser Einsicht, „dass die Konzepte des Raums und des Nordens allemal einen wesentlich imaginären Status haben“<sup>82</sup> auf charakteristische Weise unterschiedlich um. Während für Tucholskys Hauptfigur die Impermanenz sowohl seiner Bindung an Lydia als auch seines Aufenthalts in Schweden letztendlich positiv konnotiert ist und der Urlaub im Norden zur Metapher für eine Lebenshaltung des *non-commitment* gerät, nimmt in Kollers Film die Entlarvung von Gripsholm als Ort einer vergeblichen, politisch motivierten Flucht tragische Züge an und wird schließlich im Tod enden. Hoffmanns Kurt hingegen wird als einziger gezwungen, den Realitäten ins Auge zu sehen, seine Vision von Schweden in den Hamburger Alltag zu integrieren und die auf den Norden projizierten Eigenschaften als Teil des Eigenen zu begreifen.

### Anmerkungen

1. Nicht weniger als acht große deutschsprachige Verlage haben den inzwischen copyright-freien Text zurzeit im Angebot: Aufbau, Diogenes, dtv, Fischer, Insel, Manesse, Reclam sowie weiterhin Rowohlt, wo damals die Originalausgabe erschien.
2. Kurt Hoffmann verfilmte den Stoff 1963 unter dem Originaltitel und Xavier Koller brachte 2000 seine Adaption *Gripsholm* in die Kinos.
3. Lisa Matthias, *Ich war Tucholskys Lottchen. Text und Bilder aus dem Kintopp meines Lebens*. Hamburg: Schröder 1962, S. 168.
4. Vgl. Jochen Steuer, „Perlen, die am Mälar liegen“, <http://www.merian.de/reise-ziele/artikel/a-642651.html> (Zugriff: 01.05.2011), S. 1-2, hier: S. 1. Auch Antje Rávic Strubel verweist in ihrer *Gebrauchsanweisung für Schweden* (München: Piper<sup>2</sup> 2008) wie selbstverständlich auf Tucholsky, vgl. S. 17 und 233. Weitere Beispiele aus der touristischen Literatur ließen sich einfach finden. Vgl. außerdem auch die journalistischen Quellen, die Thomas Winkelmann untersucht hat, *Alltagsmythen vom Norden. Wahrnehmung, Popularisierung und Funktionalisierung von Skandinavienbildern im bundesdeutschen Modernisierungsprozess*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2006, S. 155.
5. *Schloß Gripsholm* entstand – ähnlich wie es ironisch der fingierte Briefwechsel am Anfang des Buches verlauten lässt, auf Drängen des Verlegers Ernst Rowohlt, der gerne an den Verkaufserfolg von Tucholskys 1912 erschienener Reiseerzählung *Rheinsberg* anknüpfen wollte, vgl. Sabine Beckers Kommentar in: Kurt Tucholsky, *Gesamtausgabe*. Hrsg. v. Antje Bonitz, Dirk Grathoff, Michael Hepp, Gerhard Kraiker. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998, Bd. 14: Texte 1931, S. 579. Zitate im Text folgen ebenfalls dieser Ausgabe.
6. Zur Begrifflichkeit vgl. Winkelmann, S. 92.
7. Ebd., S. 92.
8. Bachtin definiert „Chronotopos“ als „den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit-und-Raum-Beziehungen“, Michail M. Bachtin, *Chronotopos*. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Berlin: Suhrkamp 2008; S. 7.
9. Bernhard Teuber, „Imaginatio beorealis in einer Topographie der Kultur“, in: Annelore Engel-Braunschmidt et. al., *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*. Frankfurt: Peter Lang 2001, S. 173-201, hier: S. 179
10. Vgl. dazu die zahlreichen im gleichnamigen Graduiertenkolleg der Universität Kiel entstandenen Arbeiten, insbesondere Astrid Arndt et al. (Hrsg.): *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004 sowie Engel-Braunschmidt et. al.
11. Vgl. Klaus von See, *Barbar, Germane, Arier. Die Suche nach der Identität der Deutschen*. Heidelberg: Winter 1994, s. 71.
12. Ebd., S. 78.



13. Vgl. Klaus Bohnen, „Die ‚fremde Heimat‘ der Deutschen: Der ‚Mythos vom Norden‘ in deutscher Kulturtradition“, in: Alois Wierlacher (Hrsg.), *Kulturthe-ma Fremdheit*. München: Iudicium 1993, S. 471-481.
14. Theodor Fontane, Effi Briest, in: *Werke, Schriften und Briefe*, hrsg. v. Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, München: Hanser <sup>2</sup>1974, Abt. I, Bd. 4, S. 8-296, hier: S. 217.
15. Lutz Rühling, „Bilder vom Norden. Imagines, Stereotype und ihre Funktion“, in: Arndt et al., S. 279-300, hier: 294.
16. Ebd., S. 294.
17. Strubel, S. 24.
18. Ebd., S. 24.
19. Rühling: *Bilder vom Norden*, S. 296.
20. Freud nennt ein extremes Superioritätsgefühl, den „Größenwahn“ als fundamentalen Charakterzug narzisstisch geprägter Persönlichkeiten, „Zur Einführung des Narzissmus“, in: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Hrsg. Anna Freud, Bd. 9, Frankfurt am Main: Fischer <sup>5</sup>1969, S. 137-170, hier: S. 139.
21. Sibylle Berg, *Ende gut*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt <sup>4</sup>2008, S. 277.
22. Kurt Hoffmann, *Schloß Gripsholm*. 1963. DVD: Kinowelt 2007, 00:37:20-00:37:36.
23. Vgl. Helmut Bachmaier, *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam 2005, S. 16.
24. Natascha Würzbach, *Raumerfahrung in der klassischen Moderne. Großstadt, Reisen, Wahrnehmungssinnlichkeit und Geschlecht in englischen Erzähltexten*. Trier: WVT 2006, S. 140.
25. Die Empfindung gemeinsamer Glücksgefühle angesichts der Aurora Borealis ist ein Motiv, das in literarischen und cinematographischen Liebesgeschichten vor nördlicher Kulisse häufig gestaltet ist, vgl. u.a. Judith Hermanns Erzählung „Die Liebe zu Ari Oskarsson“, in *Nichts als Gespenster*, Frankfurt am Main: Fischer 2003, Nicholas Laughlands Fernsehfilm *Heartless* (2005) und Bent Hammers Spielfilm *Hjem til jul* (2010).
26. Vgl. Walter Delabar, „Eine kleine Liebesgeschichte. Kurt Tucholskys *Schloß Gripsholm. Eine Sommergeschichte* (1931)“, in: Sabine Becker und Ute Maack (Hrsg.): *Kurt Tucholsky. Das literarische und publizistische Werk*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002, S. 115-142, hier: S. 135.
27. I A 47 407 war die Autonommer von Tucholskys Freundin Lisa Matthias, mit der er 1929 den Sommer in Schweden verbrachte.
28. Renke Siems, *Die Autorschaft des Publizisten. Schreib- und Schweigeprozesse in den Texten Kurt Tucholskys*. Heidelberg: Synchron 2004, S. 132.
29. Ebd., S. 132.
30. Ebd., S. 130.
31. Vgl. Anmerkung 63.
32. Claudia Beindorf, „Sie tanzte nur einen Sommer.“ *Konstruktion und Rezepti-*



- on von Stereotypen. Berlin: Humboldt-Universität 1996 (Arbeitspapiere „Gemeinschaften“, Bd. 4), [http://www2.huberlin.de/skan/gemenskap/inhalt/publikationen/arbeitspapiere/ahe\\_04.html](http://www2.huberlin.de/skan/gemenskap/inhalt/publikationen/arbeitspapiere/ahe_04.html), o.S.
33. Fritz J. Raddatz, *Tucholsky – Ein Pseudonym*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 9.
  34. Strubel, S. 24.
  35. Lutz Rühling, „Das deutsche Bild Skandinaviens“, in: Heinrich Detering (Hrsg.), *Grenzgänge. Skandinavischdeutsche Nachbarschaften*. Göttingen: Wallstein 1996, S. 60-77, hier: S. 72.
  36. Winkelmann, S. 140.
  37. Ebd., S. 161.
  38. Vgl. Günter Häntzschel, „Tucholskys *Rheinsberg* – ‚Idylle‘ oder ‚Utopie‘?“ *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 37 (1993), S. 341-360, hier: S. 343.
  39. Vgl. Jürgen Trimborn, *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre: Motive, Symbole und Handlungsmuster*. Köln : Teiresias 1998, S. 48.
  40. Beate Schmeichel-Falkenberg, „’Und ich sehne mich so nach dem Norden. Kurt Tucholsky in Schweden“, in: Gustav Huonker (Hrsg.), *’Liebe Winternuuna, liebes Hasenfritzli‘. Ein Zürcher Briefwechsel*. Zürich: Offizin 1990, S. 110-125, hier: S. 110.
  41. Marc Augé, *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Translated by John Howe. London : Verso 1995.
  42. Vgl. Würzbach, S. 10.
  43. Vgl. Wallace Steadman Watson, *Understanding Rainer Werner Fassbinder. Film as Private and Public Art*. Columbia: University of South Carolina Press 1996, S. 111.
  44. Vgl. Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*. Aus dem Französischen übersetzt von Ronald Vouillié. Berlin: Merve 1988, S. 180.
  45. Stefan Neuhaus, „Literatur im Film. Eine Einführung am Beispiel von *Gripsholm* (2000)“ in: ders. (Hrsg.), *Literatur im Film: Beispiele einer Medienbeziehung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 11-30, hier: S. 22.
  46. Würzbach, S. 68.
  47. Delabar, S. 122.
  48. Neuhaus, S. 22.
  49. Ebd., S. 24.
  50. Hans-Dieter Seidel, „Keine Zeit für die Liebe. Xavier Kollers Film *Gripsholm*, nicht nach der fast gleichnamigen Sommergeschichte“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16. November 2000.
  51. Kurt Tucholsky, „Am Sonntagnachmittag“, in: *Gesammelte Werke in zehn Bänden*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1975, Band 3, S. 322-323, hier: S. 323.
  52. Kurt Tucholsky, *Briefe aus dem Schweigen 1932-1935*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1977, S. 55.
  53. Xavier Koller, *Gripsholm*. 2000. DVD: Kinowelt 2001, 00:25:43-00:25:44.

54. Strubel, S. 24.
55. Vgl. Elizabeth Boa und Rachel Palfreyman: *Heimat. A German Dream. Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890-1990*. Oxford: Oxford University Press 2000, S. 25.
56. Vgl. Becker, S. 583.
57. Kirsten Erwentraut, „Auch hier: es geht nicht ohne Freud'. Tucholskys *Schloß Gripsholm* – ‚eine kleine Sommergeschichte'?“ in: Michael Hepp und Roland Links (Hrsg.): *„Schweden – das ist ja ein langes Land!“ Kurt Tucholsky und Schweden*. Oldenburg: BIS 1994, S. 149-180, hier: S. 169.
58. Bryan P. Grenville: *Kurt Tucholsky*. München: Beck 1983, S. 125.
59. Vgl. Michel Foucault, „Von anderen Räumen“, aus dem Französischen von Michael Bischoff, in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 317-329, hier: S. 322-325.
60. Zitiert nach Becker, S. 582.
61. Foucault, S. 322.
62. Ebd., S. 326.
63. Vgl. z.B. Clemens Bomsdorf: „Der norwegische König auf Staatsbesuch“, *Welt Online* 14.10.2007, [http://www.welt.de/wams\\_print/article1263686/Der\\_norwegische\\_Koenig\\_auf\\_Staatsbesuch.html](http://www.welt.de/wams_print/article1263686/Der_norwegische_Koenig_auf_Staatsbesuch.html) [Zugriff: 07.05.2011]. Im Gegensatz dazu äußert sich Kurt in Hoffmanns Film wie folgt über die dänische Monarchie: „Sie haben einen König, der ein netter König ist. Er fährt viel mit dem Fahrrad. Töchter hat er und die fahren auch mit dem Fahrrad.“ (*Schloß Gripsholm*, 00:23:00-00:23:07)
64. Erwentraut, S. 169.
65. In einem auf der DVD enthaltenen Interview äußert sich Hoffmann zu der Frage des verlagerten Schauplatzes nur ausweichend mit dem Hinweis darauf, dass „die Geographie der Geschichte [...] nicht mehr stimmen würde“, da sich besonders „Berlin [...] so verändert“ habe.
66. Vgl. Johannes von Moltke, *No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley: University of California Press 2005, S. 6.
67. Teuber, S. 190.
68. Winkelmann, S. 101.
69. Vgl. Katharina Woellert, „Sittlich rein und erbggesund'. Die Einführung des Aufklärungsunterrichtes an schwedischen Schulen“, *Nordeuropa Forum* 15, (2005), S. 25-42.
70. Vgl. Winkelmann, S. 126.
71. Vgl. u.a. Strubel, S. 201-204.
72. Glaubt man dem deutschen Wikipedia-Eintrag (vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Elisar\\_von\\_Kupffer](http://de.wikipedia.org/wiki/Elisar_von_Kupffer) [Zugriff: 09.05.2011]), so war das Vorbild für das Polysandrion das von dem deutsch-baltischen Künstler und Religionsgründer

---

Elisär von Kupffer keineswegs in Skandinavien, sondern im schweizerischen Minusio eingerichtete Sanctuarium Artis Elisarion.

73. Vgl. Beindorf, *passim*.

74. Grenville, S. 125. 75 Winkelmann, S. 104

76. Neuhaus, S. 22.

77. Interview mit Herbert Reinecker, auf der DVD des Films enthalten.

78. Vgl. u.a. die anonyme Besprechung des Films in *Der Spiegel* 31/1963, S. 58-60.

79. Vgl. die Angaben zum Film bei <http://www.filmportal.de> [Zugriff: 14.5.2011]]

80. Siems, S. 131.

81. Winkelmann, S. 34.

82. Teuber, S. 189.